РОМАН ГУЛЬ

ПОЛ В ТВОРЧЕСТВЕ

[redacted]

Р О М А Н   Г У Л Ь

ПОЛ В ТВОРЧЕСТВЕ

РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ АНДРЕЯ БЕЛОГО

М А Н Ф Р Е Д
БЕРЛИН 1923

ТИПОГРАФИЯ Л. БОЧЕВАР и Ко.
BERLIN S 14, DRESDENER STR. 82-83

О ПОЛЕ КАК ОСНОВЕ ИСКУССТВА

Спор по вопросам искусства древен и ожесточен. Древен потому, что древне искусство. Ожесточен, ибо часто спорящий претендует на универсальность вывода. В сфере же искусства все настолько условно, «туманно», что всякий спор неминуемо превращается в легкий спорт перекидыванья цветных камешков.

Там где основы светлы и доступны зрению, не рождается такого разноречия. В искусстве — обратное. Основа его — зыбка, колеблема, замкнута неразмыкаемыми стенами, она — „Silentium" живущего, о ней почти нельзя

говорить: — это *индивидуально-половая жизнь,* это — *пол.* И разноречия прорастают.

Спросите художника, в груди которого музыкального молчания хватило бы на тысячи произведений искусства: — что такое искусство? Он бессилен внятно рассказать. Искусство — *моя* плоть! Искусство — *моя* кровь! Может быть — это сумасшедшая напряженность к жизни. Но она безголоса. Сонаты же сонеты и живопись — случайно переплеснувшиеся, окаменевшие капли безумной плоти.

Разность форм искусства (литература, живопись, музыка) не нарушают качественной однородности его содержания: — напоенности всего искусства *полом!* И не может быть иного верного подхода к пониманию искусства вообще (литературы в частности), как от его истоков, «изнутри», со стороны пола.

Такой подход к литературе отбросит прочь *безличные* шаблоны измерений:

«форма» — «содержание», «школа» — «направление». *Неразрывным,* а потому одинаково важным станет все: — сюжет, форма, тема. Ибо это органически - сросшиеся части выявленного пола живой личности.

Критический шаблон не может довлеть над творческой личностью. Не может разнимать *живого* художника, превращая его в пыльную фигуру паноптикума. Художественное произведение — слуховое окно, сквозь которое надо слушать бой сердца, ход крови, *былую жизнь человека.* Книга — путь. Книга — метод, но не цель! Читатель, ничего не ощущающий «за книгой», сделает хорошо, если поставит ее на полку!

Пол человека — мера его жизненной напряженности. Как бы ни казалось незаметным, полом окрашены и напряжены все ночи и дни существования. Жизнь — «без пола», бытие — «без пола» становятся пустыми, не устремленными к цели. Такое бытие

скидывается со счетов. Оно уже — «небытие».

Художественное творчество — есть максимальная натянутость, напряженность струн человеческого существа в сторону жизни, в сторону *роста*. Оно будет полнозвучно и полновесно там, где крепок и ярок пол. Пол определяет его тональность. И там где пол слабеет, художественное творчество вянет, перестает звучать. Ибо «глаз» художника видит только то, что чувствует его пол. Пол художника — его «глаз». Для Льва Толстого немыслимы в художественном воплощении Федор Павлович Карамазов и Дориан Грей так же, как Достоевскому художественно немыслимы Левин и Китти, Уайльду — Каренина. Они не могут *увидеть* их, ибо не могут почувствовать, т. е. интуитивно *«коснуться полом»*.

Художественное творчество всегда будет невольной половой биографией, ибо творится только то, что увидено *своим глазом*.

С такой точкой зрения подхожу я к разбору творчества А. Белого*). Он для меня даже не Андрей Белый, а живой творящий человек — Борис Бугаев — в своем творчестве отразившийся.

О ТВОРЧЕСТВЕ А. БЕЛОГО

В современной русской литературе у Андрея Белого есть свое место Имя его известно, но творческого резонанса в ширь и глубь у Белого нет и, думаю, быть не может. Голос Белого душится в четырех стенах. Он слышен лишь очень близким. И эта безрезонансность его не случайна. Она — неизбежна. Ее причины в корнях, окрашивающих весь творческий поток этого писателя.

Звуковая сложность, определившая Белого со стороны формы и безсюжет

---

*) Для разбора беру произведения Белого: „Возврат". Повесть. Изд. „Огоньки". Берлин. 1922. „Серебряный голубь" 2 тома. Роман. Изд. „Эпоха" Берлин. 1922. „Петербург". 2 тома. Роман. Изд. „Эпоха". Берлин. 1922. „Котик Летаев". Изд. „Эпоха". Берлин. 1922. „Записки чудака". Изд. „Геликон". Берлин. 1922.

ность, отсутствие движения, уклоны в мистику, риторизм — со стороны содержания — не раз'единены и не случайны. Это функции единого творческого организма. Откуда они? Я отбрасываю шаблоны, забываю что Белый «символист» и пр. В его многих томах ищу живую личность, ее тонус, ее творческий стержень, всегда имеющийся и определяющий все.

Читатель взял книгу Белого, раскрыл и (неизбежное ощущение): — подпрыгнул с пружинного трамплина вверх от земли. Двинулся с Белым в неестественной, невероятной приподнятости. Двигаться трудно, не чувствуешь органической среды, с трудом пробираешься в искусственной нагроможденности.

Думаю о причинах.

В слове есть «звук» и «цвет». Слово окрашено и настроено. Цвет определяет живописность литературы. Звук ее музыку. Живописность и музыка срослись в тончайшем равновесии. Им обусловлена вся тайная гармония пись-

ма. У писателя мощного это сочетание настолько органично «уравновешено», что живописность и музыкальность не отделимы: — одна рождает другую. И художественное общение с таким творчеством дает радость, легкость, гармонию. Там же, где в творческой личности нарушено полнокровное напряжение, нарушается и в творчестве его природа — органичность. Рождается дисгармония — неуравновешенность. И как результат — преувеличенная забота об одном из элементов, о «звуке». Приходит стиль.

Андрей Белый весь в творческой дисгармонии. «Живописность речи», «цвет слова» у него отсутствуют совершенно. Напротив «музыка», «звук слова» доведены им до невероятной вагнеровской силы. Книги Белого — звукопись. Белый не писатель, — «певец». Но не песенник, хватающий за сердце. Белый — холодный колоратурист камерных утр.

Преувеличенность «звука» у Белого убивает всякий сюжет. В его книгах нет *рассказа,* он затоплен звуковыми волнами, наполнившими тысячи страниц музыкальной невнятицей. Книги Белого — ноты. Перевес звука определил и все темы. Нигде нет у него полнокровной жизненной темы: — неврастения и сумасшествие «*Возврата*», невнятица радений умопостигаемых «голубей», красное домино в петербургских туманах. Все — лишь удобнейший материал звуковых построений.

Дисгармоничность Белого всегда будет интересна исследователям, но вряд ли интересна читателям. Опускаясь в глубину звуковых волн холодного колоратуриста, ищешь в ней причину неорганичности. Почему в этом творчестве нет крепости, нет прикрепленности к земле? Вырываясь из авторского «я», оно летит, ухает снова в бездну этого же «я», рождая лишь вихрь невнятиц...

В творчестве Белого нет опоры, нет главного, что бы скрепило его — *нет пола!*

А) ПЕРЕВЕС „ЗВУКА" — ДИСГАРМОНИЯ ФОРМЫ

Андрея Белого, как писателя, «*Серебряный голубь*» еще не выявляет окончательно. Это — начало пути. Хоть «звук» слов здесь уже побеждает их «цвет», но нет еще полной оторванности от живописного элемента, которая позднее взяла Белого в крепкий плен, став его творческой трагедией. В «Сер. гол.» трагедия только что рождается. Полной выявленности мешает влияние Гоголя. Воспринимая музыку его письма, Белый не в силах всецело оторваться и от гоголевской живописности. Белый еще двулик. Не свободен. Он еще не совсем «певец». Но и здесь, взяв художественным материалом измышленных, умопостигаемых «голубей»*) он уже начинает играть звуком.

***) В предисловии к первому изданию „Сер. гол." сам Белый указывает на вымышленность им несуществующей секты „голубей". Исследователь русского сектанства М. В. Муратов в своей книге „Русское сектанство" указывает на это же.**

«Ну так мы иетта... Так оно, как то того: мы што: тебе знать: ты голова. Мы иетта можно сказать тово —не тово, опчее прочее такое и все как есть»... (78, С. Г. I).

«Строить, брат, надо строгать — дом Божий обстругивать; вот то же: тут, брат, и мебель, и баба, и все: воскресенье мертвых, брат, — в памяти, в духе перво-на-перво будет: придут с нами покойнички полдничать, друг; так то вот: особливо ежели сопственность их, покойничков, — тряпицу ли али патрет, едак на столик поставить, да духом, духом, духом их, духом — вот то же.» (81, С. Г. I).

Это не предполагаемая «философия русской секты». Ее здесь меньше, чем *чистого звука*. Она падает вниз, становясь фундаментом звуковых построек и итр. В диалогах «голубей» уж проступает звуковая невнятица. «Звук» повел аттаку на смысловые замыслы. «Звук» борется с живописностью.

«Звук» творит начало грандиозной творческой дисгармонии.

Место действия «Серебряного голубя» — русская деревня. Поля. Леса. Небо. Море красок! Богатейшая палитра! Как пользовались ею русские писатели! Но у Белого лишь одна краска: — красная. Лишь одно цветовое пятно в природе: — красные зори. Но и они не *цветны,* они не кровяной блеск разорвавшегося горизонта. «Зори» Белого — белы. Они больше *звуки,* как и вся его природа.

Дыханья, прели земли — нет у Белого. Темной, земляной любви к эросу мира, к цветенью земли — нет у него. Белый холоден.

> «Тучек легкие прогорали крылья, будто крылья любви, превращаясь в пепел небесный, в золу; вся окрестность с избами и кустами становилась небесной и пепельной; пепла грозные ворохи повалились с востока, еще недавно прозрачного; скоро вся эта мгла и все это воздушное га-

рево должно было синеть, чернеть, как лицо мертвеца...» (175, С. Г. II.).

Масло ли это? Пастель? Акварель? Есть ли тут сочность краски? Здесь нет никакого *цвета*. Слышны лишь слегка ритмированные приятные уху звуки:

«ту-чек-лег-ки-е про-го-ра-ли-крыль — я»

Ни палитры, кисти не держат бессильные руки Белого. Рисунок чужд ему. Белый только — в звуках. Он как искуснейший жонглер играет, дробит, перебрасывает их. И в звукоподражаниях порой изумителен.

Вот ночная колотушка:

— «Тогда Иван крепкою злостью вскипал на врага рода людского, и, точно на бой ад и мглу вызывая, трещала, плясала, плясала, захлебывалась клокотаньем деревянной трели, и рвалась из рук, и бросалась на мглу Иванова колотушка»...
(112, С. Г. I.)

Вот — ласточка над прудом:

— «оба следят за ласточкой как кружит белогрудая, и кружит, и летит, и зовет, и пищит, — и туда и сюда, и туда и сюда: — «ививи»; грудью к пруду прильнула»...
(92, С. Г. II.)

Вот — прусаки:

— «в избе — темно; прусаки шелестят из-за хромолитографий и с легким шелестом многих прусачьих ног легкий шелест голосов человечьих: шу-шу-шу»... (174, С. Г. II.)

В «Сер. гол.» звук почти победил живописность. Еще шаг — ее не станет, Белый замкнется в ювелирную работу над голыми звуками.

Белый делает этот шаг и дает «*Петербург*». Здесь ослабевает влияние Гоголя. Попытка работы кистью забыта. Краски брошены. «Петербург» по живописности даже не „**blanc et noir**": — хаотическая, ветряная бесцветность! В угоду «звуку» Белый рвет на части сюжет, дробит главы, громоздит повто-

рения, на десятках страниц растягивает мелочи, трюки, фокусы. Все лишь для *удобства звуковой игры.* В «Петербурге», победив живописность, звук борется со смыслом. Нарастают странности, нелепицы, вздоры:

«А скажите, пожалуйста: кто муж графини?»

«Какой я позволю спросить?»

«Нет, просто графини.»

«?»

«Графин»

«Хе-хе-хе с...» (37, Птг. I.)

Звук довлеет над всем в хаотическом вихре невнятиц «Петербурга». В его наростании — в творческой дисгармонии — чувствуешь как мечется порой Белый, желая вырваться из *звуков в сюжет, в тему,* поработать над «большим романом». Но лишь коснулся Белый сюжета, в творческую лабораторию хлынули несамостоятельности. Ворвались «Бесы» (Аблеухов, Дудкин, Липанченко), «Иван с Смердяковым» (Аблеухов — Дудкин), петербургская фанта-

стика Гоголя (домино, особа), и от сюжетного бессилия (своей трагедии) Белый снова бросается в *звуки*. А звуки добивают сюжет, рушат архитектуру романа, несутся хаосом половодья, в котором Белый беспомощно связывает льдины тонкой бичевой.

— «Эти двадцать четыре часа! —
— эти двадцать четыре часа повест-
вованья
расширились и раскидались в душев-
ных пространствах:
в душевных пространствах запутался
авторский взор». (235, Птг. II).

Но такой бичевой не связать романа. Бичева лопнула. Сюжет убит. И разогнавшийся по голому полю бессюжетности хаос звуковых волн, еле облеченный в плоть Петербурга, — Белый обрывает внезапно, насделанно, характернейшей нелепицей.

«Добежавши до двери, ведущей в ни с чем несравнимое место, с уму непостижимой хитростью уцепился за дверь; очутился в том месте: улепетнул в это место...

Сюда Николай Аполлонович колотился отчаянно; и просил до надсаду, до хрипу: —

«Пустите»

— И —

«Ааа... аааа... аааа...

Он упал перед дверью...»

(277, Птг II.)

Так герой романа, Николай Аблеухов, гонится за отцом, с перепугу скрывшимся в клозете. Этим странным трюком обрывается «Петербург».

Если творческий путь Белого изобразить кривой (как записывают температуру больного), то — «*Котик Летаев*» покажет 40° — пароксизм, творческий кризис.

Тема «Котика» неожиданно для Белого жизненна и ясна: — рост сознания ребенка. Толстовская (Льва) тема. У Бунина, Горького, Ал. Толстого она уложилась бы в прекрасный рассказ. Белый воздвиг на ней 300 страниц ритмической прозы. Даже не «прозы», а

ритмически нанесенных звуковых обозначений. Как нигде в этой книге ощущается необычайная сухость, схоларность, несмоченность таланта Белого. Средь умопостигаемых голубей, в тьме петербургских туманов, в неврастении «Возврата» — Белому было уютно и хорошо. Темы питали звуковую невнятицу. Звуковой хаос поддерживался «слабостью» сюжета.

«Котик Летаев» — ясен и прост по заданию. Он не может ни родить, ни питать невнятицу. Автору надо выйти в сюжет, в полнокровье, в свет. Но, поняв это, Белый убил «Котика», убил не хаосом звуковых волн, как в «Петербурге», а конструктивной и симметричной постройкой звукового небоскреба. В его безвоздушности, как сморщившийся масляничный шар, — лопнула тема.

Если в «Сер. гол.» и даже отчасти в «Петербурге» проступали противники голого звука, — живописность и сюжетность, то в «Котике Летаеве» они

уж не подымают головы. Побеждены. Окончательно. Сдались. «Котик» вовсе не книга, это — «ноты Беловской колоратуры». Ни с требованием рисунка, ни с требованием сюжета, даже смысла, вкуса — нельзя подойти к «Котику». Звуки, стройные ряды звуков, их череда и *ничего больше*. Еще шаг и мы в гостях у заумников.

Вот повторяющееся «р»: — «В нас миры морей: «Матерей» и бушуют они красноярыми сворами бредов...» (20. К. Л.)

Вот бегающее «ж»: — «Может быть; еще ждет. Жутко и чутко: жужжат рукомойники; отжужжали: иду корридором — туда: может быть она — там...» (283, К. Л.)

Вот перебегающее «л»: — «Папа едет на лекцию: лекции — линии листиков: многолетие прожелтело их; листики сшиты в тетрадку; по линиям листиков — лекций! — летает взгляд папочки; линии лекций — значки»... (97, К. Л.)

Есть постройки для «м», для «к». Комбинации звуков неисчислимы, и Белый в них неистощим. Здесь он в трансе звукописи! Ею завороженный он не ощущает даже примитивной бесвкусицы, не слышит как ритм переходит в плохие рифмы:

«Я не верил ночам: —
красноярая свора
огней, мне казалось, неслась по печам: накалять печи нам
Там бывало, зиял
раскаленный оскал... —
— Я кричал над раскалом
«Спасите»!
«Нет мочи!»

Рождаются нежелательные, смешные непонятности: «ту-ту-ту — ту-ту-ту — ту-ту-ту — белоглазая Альмочка лапочкой чешет шерстку под мамочкой...» (212, К. Л.)

Бесвкусные фразы: — «невыразимости, небывалости лежания сознания в голове»... и многое другое.

Оглушив автора «звук» разрешил все. Но эта внешне изумительная (как «царь-пушка», «царь-колокол») звуковая постройка, — дышит необычайной творческой трагедией. В «*Записках чудака*» мы читаем:

> «лежит недописанный «Котик Летаев»; архитектоника фразы его отлагалась в градацию кругового движения; архитектоника здесь такова, что картинки слагаясь гирляндами фраз пишут круг под невидимым куполом, вырастающим из зигзагов». (17, Зап. чуд.)

Творческая дисгармония в «Котике» достигла предела! Ее не заслонить внешней огромностью звукового здания. Творческая сушь, духота — душат. Чудится, что эти размеренные строки звуков наносила не живая рука человека, а восковая рука полой статуи из паноптикума. Но если «духота» охватывает читающего, то как же должна она быть сильна у пишущего! Ведь эта духота — для пишу-

щего стала воздухом! Ведь только ею задохнувшись можно так закричать:

> «Стой-ка ты: набаловался ты устраивая фокусы с фразой»
>
> «Где твоя священная точка?»
>
> «Нет ее: перламутровой инкрустацией фразы закрыл ты лучи, блещущие из нее тебе в душу...»
>
> «Так разорви свою фразу: пиши как сапожник!» (65, Зап. чуд.)

Это живой крик! Это тоска по творческому полнокровью! Это усталость от творческой неорганичности.

> «Пиши как сапожник...»

И Белый пробует так писать автобиографические «Записки чудака». Пробует, но... не может. Не может потому, что он, Андрей Белый — Борис Бугаев — ***живой, живущий,*** и ему не выйти из себя, и своей фразы не разорвать, как не разорвать узла своих вен! Ибо фраза ***родится*** из крови. Всякое творчество — ультра-лично и личностью ограничено. А творческая

дисгармония писателя есть мука и болезнь человека.

> «... я сошел бы с ума, но не сойду с ума, ибо во мне развилась предприимчивость быстро прочитывать *ерунду*» (65, Зап. чуд.).

Здесь теоретически проведена незаметная линия непереходимости «я». А в последнем печатающемся произведении Белого «*Преступленье Николая Летаева*» — ее конкретное воплощение.

Заканчивая формальный обзор творчества Белого, растекшегося в многих многостраничных томах, видишь как из безвоздушной звуковой игры не родится ничего, кроме бесплодности авторского напряжения. Волны звуков, замирая в четырех стенах, безрезонансны, не уходят от автора в ширь. От стен рикошетом возвращаются они в авторскую глубь, рождая острую тоску по полнокровью, в наростаньи своем страшную трагедию.

Б) БЕСПОЛОСТЬ ЛИЦ И МЕРТВОСТЬ СЮЖЕТОВ

Кровная творческая связь А. Белого с Н. Гоголем проступит резко при разборе его сюжетов и действующих лиц.

Беру раннюю повесть «Возврат»: — «Может быть мы стоим прямо, м. б. вверх ногами или бегаем под углом в 45°» — говорит герой повести Хандриков. «Может быть прямо, а может быть вверх ногами» определило всю вещь. Люди «Возврата» — не люди Софья Чижиковна, Помпа Мелентьевна, Бык Баранович Мясо, Прах Петрович Трупов. Гоголевские человекообразные редьки! Тема повести — не полнокровье жизни, а гениальная неврастения гоголевских петербургских вещей.

> «... магистрант Евгеній Хандриков дивился себе, ползающему в пространстве, потому что в душе он таил надежду, что *кругом все сон, что нет никого*, что бесконечная пустыня протянулась вверх, вниз и

по сторонам, что он окутан туманной беспредельностью и звездные миры тихо вращаются в его комнате» (46, Возвр.).

Уже в этой ранней вещи Белый отрывается от земли, «кругом все сон, нет никого» — идет за Гоголем в неживой мир, в страшный мертвый паноптикум, где люди — восковые фигуры, а жизнь — тяжелый сон служителя паноптикума. Но влияние никогда не может быть «механическим», не приходит извне. Оно является силой глубокого кровного родства творческих личностей. Оно — созвучье жизней. Недаром в книге «*Луг зеленый*», в статье о Гоголе Белый изумительно понимает его. Изумительно раскрывает и гоголевский слог, и гоголевский сюжет, и гоголевских лиц, и вдруг, неожиданно отбросив все, подходит к нему как к живому, «изнутри», со стороны пола.

«Характерно, что мы не знаем, кого из женщин любил Гоголь, да и любил ли? Когда он описывает жен-

щину, — то или виденье она, или *холодная статуя с персями матовыми, как фарфор непокрытый глазурью*». (101, Л. З.)

Влияние Гоголя сильное и окрашивающее все, ложится на ранние вещи Белого, кончаясь «Сер. гол». Дальше Белый переломил Гоголя и пошел в одиночку. Но «холодная статуя с персями матовыми, как фарфор непокрытый глазурью» — везде с ним. Она слишком близкая спутница. Она идет с Белым по всему творческому пути и мертвит все кругом, ибо ее выдает Белый за живую, ее целуют любовники, любят герои, на ней женятся счастливые. По сюжетам Белого растеклась от «холодной статуи» мертвость. Люди стали «тенями». Жизнь стала — «туманным мельканьем». Но чтоб оживить картину заживо погребенных загремел оркестр звуков, заглушая голоса Беловских восковых фигур и опуская над ними звуковой занавес.

Чтоб говорить о сюжете «*Серебряного голубя*» — переберем, перетрогаем действующих в нем лиц. Подлинно ли люди они? Живут ли они? У мертвецов, статуй, теней — сюжетов ведь не бывает.

Есть в «Сер. гол.»: — Фекла Матвеевна «лепеха и не просто лепеха, а лепеха с земляничкой на губе»; ген. Чижиков, что «провольтижировал в переднюю» — он же «граф Гуди-Гудай-Затрубинский, а м. б. просто Матвей Чижов, агент третьего отделения»; студент Чухолка, и другие. Все они — пришедшие от Гоголя человекообразные редьки. Но они второстепенны и не будем на них останавливаться.

Возьмем главных. Во всякой художественной (беллетристической) книге есть всегда — *половая завязь*. Это единственная и древнейшая энергия художественной книги. Половая завязь вяжет действующих лиц и создает движение. Строя «Сер. гол.», Белый связал ею четырех лиц: — столяра — Матрену—Дарьяльского—Катю.

Дарьяльский — герой романа. Белый о нем много говорит, потому замысел его понятен. Но говорить о замысле и слепить живую фигуру — два совершенно разных творческих процесса. В разговорах о Дарьяльском Дарьяльский не облекается плотью, не рождается ничего кроме: — каков бы должен быть герой романа Дарьяльский. Должен бы он быть — мятущийся, сильный, с бурей страстей. И берет Белый для »мятежа» Дарьяльского двух женщин: — барышню Катю и бабу Матрену. Но попробуем почувствовать, *дотронуться* до живого Дарьяльского.

«Девичьим раненый сердцем два сподряд лета искал он способа наивернейшей встречи с барышней любимой здесь — в целебеевских лугах и в гуголевских дубровах».
(15, С. Г. I.)

«И охотник же был Дарьяльский до такого сорта стишков и сам в них преуспевал, писал обо всем: и о *бе-*

лолилейной пяте и о мурре уст и даже... о полиелее ноздрей...»
(16, С. Г. I.)

«Шел Дарьяльский раздумывал: «чего мне чорт меня побери надо? Не хороша ли моя невеста? Разве она не любит меня? Я ли ее не искал вот два уж года: нашел и... прочь вы дивные думы, прочь...» (18, С. Г. I.)

«Милая Катя, ясная» прошептал он и поймал себя на том, что не нежный девичий образ в душе его — а так что то, разводы какие то».
(19, С. Г. I.).

Так с раздвоенной любовью в душе сам с собой разговаривает, идя по лесу летним днем, сильный мужчина Дарьяльский. Да разве это живой мужчина в живом шумящем лесу? Это — фальшивая пастораль на колыхающейся сцене, средь «лугов и дубрав» мечты о «белолилейной пяте и мурре уст»!

В Дарьяльском Белого нет *плоти*, потому нет в нем ни любви, ни страсти, а — лишь разговоры о них. И когда Бе-

лый подводит своего героя к сильнейшему моменту — встрече с «безбровой бабой» авторское бессилье проступает еще резче. Момента бунта плоти, от которого перехватывает горло, — Белый не может передать *физиологически* (как об этом в «Дьяволе» пишет Лев Толстой!). В поисках передачи силы впечатления Белый усиливает звуковую сторону, но от этого мертвость лиц проступает лишь ярче.

«Сладкая волна *неиз'яснимой жути* ожгла ему грудь»... (19, С. Г. I)

«Вдруг снова обжег его взор *ливной бабы*»... (21, С. Г. I.)

«Рябая баба, ястреб с очами безбровыми, не нежным со дна души она всходила цветком, и не вовсе грезой, или зорькой, или медвяной муравкой, а тучей, бурей, тигрой, оборотнем в миг вошла в его душу и звала; и будила нежных уст ее усмешка пьяную, смутную, сладкую, легкую грусть и смех и бесстыдство; так жерло тысячелетнего прошлого,

на миг раз'ятое, воскрешает воспоминанья о том, чего не было в жизни твоей никогда, будит неведомый, до ужаса знакомый во сне лик; и лик восходит образом нёбывалого и все же бывшего детства; так вот у тебя какой лик рябая баба! — так думал Дарьяльский» (21, С. Г. I.)

«Волна неиз'яснимой жути», «взор дивной бабы», «ястреб, тигра» и пр. — какая физиологическая беспомощность и бесполость! Не заговорить, не убедить читателя риторикой! Ведь никто не верит тому, о чем долго и «убедительно» говорят. Верят тому, о чем случайно *проговариваются*. Будто случайно с языка упавший «изгибчик» сделал всю Грушеньку! Дал ей плоть! Разве Толстой, Достоевский — писатели сильного эротического напряжения могли бы так писать о женщине? Конечно нет! Но мы где то уж слышали эту бесполую риторику *о дивной бабе?* Ну да! Ведь это же Гоголь! Это его «холодная статуя с персями матовыми, как фарфор непокры-

тый глазурью» названа бабой Матреной! Это о ней так неудачно проговорился Белый:

«вон, вон из-под юбки ее *босая ножка* под столом бросается в глаза из полуоткрытой двери и ножку ту перерезал жизни луч световой...» (87, С. Г. II.)

Мелочь — «босая ножка» убила и без того несозданную, в плоть необлеченную бабу. Какая же у здоровой рабочей бабы под столом «босая ножка»? Босая ножка у босоножки. У бабы же — крепкая, икристая нога!

Вторая женщина «Сер. гол.» — Катя. Но она не жива совершенно. Катя — бесплотный дух, ее нет. Послушайте Белого.

«Катя! Есть на свете только одна Катя, об'ездите светы, вы ее не встретите больше: вы пройдете поля и пространства широкой родины нашей и далее: в странах заморских будете вы в плену черноокиx красавиц, но то не Катя...»

(167, С. Г. I.)

3

«А розовый ее, бледнорозовый как распустившийся лепесток, чуть полуоткрытый рот, — бледнорозовые, созданные для поцелуев губы; улыбнитесь им улыбкой тайного полной значенья — уста не дрогнут...» (168, С. Г. II.)

Что говорить о том, что в такой Кате нет никакой женщины. Это бледнорозовое Беловское безобразье. И, как должно быть, при встрече ее с Дарьяльским у Белого нет настоящих «кровяных» слов любви — все заменяется грубыми незвучащими, несмоченными шаблонами:

«на минуту сжавшийся, *поцелуев просящий ротик*» (141, С. Г. I.)

«Катя сидит, *обсыпается лепестками любви...*» (167, С. Г. I.)

В таких образах нет никакой эротической напряженности. Они насквозь бесполы. Белый не дал Кати так же, как не дал безбровой бабы Матрены и Дарьяльского — создав взамен слегка ритмированную прозу разговоров о них.

Четвертый из «половой завязи» романа — столяр. Его сам Белый по роману сделал бесполым для удобства сюжетной игры. Но странно, — из всех четырех только в нем, именно в его бесполости, чувствуется, пусть нездоровый, но несомненный эротизм!

«Дай ка мне, любая, руку на хрудь к тебе положить — умиляется столяр дико блистая уже в нем загоревшимся пламенем — мягкая у тебя хрудь, Матрена..

— Ох оставь, ох не трожь ты меня!...

Но чудная ее уже в немоту заключила мощь; из руки столяра ей грудь рассек ток; тонкими струйками рассекается вокруг нее, наливается в нее ток пальцев потных, пальцев цепких; усмирилась безвольно повисла изсиня бледным лицом, розовеющим медленно наливаемым током что румяная осенняя боровинка.

— Тепло ли тебе, тепло ли тебе, тепло ли тебе...?

— Тепло мне: еще теплее — все жарче... ух грудь сожгло... вся горю..

Силой палящей и блеском и треском попаляет ее рука столяра: *изнасилованная его мыслью* (курсив мой, Р. Г.) она не противится...

На Матрены Семеновны грудь, на плечо, — на живот падает, падает перст столяра, быстро, быстро, быстро ее его заволакивает паутиной руки; сонно тонет она, сонно тонет она в едва глазу заметной света пучине...» (107, С. Г. II.)

Эта сцена быть может единственно эротическая в «Сер. гол.». Пусть с изуродованным полом задуман автором столяр, но он то и вышел *плотским*, т. е. художественно-воплощенным. Его изуродованный пол лишь гуще подчеркивает бесполость остальных лиц «Серебряного голубя».

Но может ли быть сюжет там, где действуют с одной стороны «человекообразные редьки», с другой — бесполые уроды, с третьей — тени? Может ли

родиться среди них хоть какое нибудь напряженное действие, непременное условие сюжетности? Конечно — нет. И в «Сер. гол.» сюжета нет, есть его мертвая схема, но она не может быть крепким фундаментом романа. Белый понимает это и вставляет в «Сер. гол.», чуждый художественному глазу, *публицистический* стержень, проводя его через разговоры Абрама-голубя о чаяньи революции, чрез Дарьяльского в мыслях его о «Востоке» и «Западе» и наконец, больше всего, чрез самого автора в врывающихся суждениях о «новой» и «старой» России. Так, уходя в публицистику хочет спасти Белый мертвую бессюжетность холодных, бесполых статуй — персонажей «Серебряного голубя».

«*Петербург*» — шаг по дальнейшему пути творческой дисгармонии Белого. Еще рельефнее проступает она в сюжете «Петербурга» и его лицах. Если в «Сер. гол.» лица полуживы, то в «Петербурге» вместо полуживых фи-

гур — в туманах пролетающие больные тени. Вот одна из более типичных теней романа — Дудкин.

«Да той болезни, которая так изводит меня, имя страшной болезни еще не известно, а признаки знаю. — тоска, галлюцинации, водка, курение — частая тупая боль в голове; особое спинномозговое чувство: оно — по утрам. Вы думаетс я один — и вы Николай Аполлонович — больны тоже. Больны почти все...»

Сети неврастении легли на большинство лиц «Петербурга», превратив их в странные паталогические тени. И среди теней разновидностью будет пожалуй лишь мертвая фигурка-пружинчик сенатора Аблеухова.

«В чрезвычайное утро из ослепительно белых простынь вдруг взлетевших с кровати юркнула фигурка — во всем ослепительно белом: напомнила циркового наездника; по обычаю она принялась укреплять свое тело гимнастикой, приседая на

корточки до двенадцати и более раз. После этого окропила себе голый череп и руки: одеколоном (тройным)...»
(171, Птг. 1.).

Над кишащей бациллами зеленой водой, в туманных огнях пирамид, параллелипипедов, кубов, ромбов, трапеций «Петербурга», навстречу огненным каретам бегут не люди, а так: «котелок, трость, пальто, уши и нос». И когда Белый заставит своих мертвых кукл говорить, то не услышишь человеческой речи, — начнется сумасшедшая мозговая игра, неврастенический вздор, нелепицы —всегда доведенные до звуковой силы. Не представишь, что бы стало с автором и его персонажами, если б хоть раз вместо липкого тумана и промозглюго приневского ветра — над «Петербургом» поднялось полное солнце. Тени бы растаяли. Белый бы оборвался: ему вредно выходить на воздух и тянуться к солнцу. Его сфера — бесплодная липкость тумана и летящий ветер, уносящий всякое семя.

В громадном романе «Петербург» — половая завязь слаба чрезвычайно. Есть лишь некоторые, необходимые «для романа» отписки. Но подлинного — нет.

Все женщины «Петербурга» — эпизодичны, они вне центра вещи. Более других останавливается Белый на Софьи Петровне Лихутиной. Но как и Катя, Матрена — Софья Петровна — «холодная статуя с персями матовыми непокрытыми глазурью».

> «Глазки Софьи Петровны Лихутиной не были глазками, а глазами: глазищами темного, синего, темно-синего цвета (назовем их очами)... краснейшие губы ее были слишком большими губами, но зубки (ах зубки!) жемчужные зубки! притом смех, детский смех... Этот смех придавал оттопыренным губкам какую то особую прелесть. Она одевалась в черное платье с застежками на спине, облекавшими ее *роскошные формы* (курс. мой Р. Г.); если я говорю про

роскошные формы то значит словарь мой иссяк; и банальное слово «роскошные формы» означает для Софьи Петровны угрозу преждевременным пополнением к тридцатилетнему возрасту...»

Комментировать — не нужно. Белый сам понял, что жемчужные зубки, оттопыренные губки и роскошные формы — убийственно бесполы и по образности ничего не говорящи. Он сам себя оборвал, хоть и отвел угрозу от автора, направив ее к тридцатилетнему возрасту Софьи Петровны. «Роскошные формы» везде идут за Софьей Петровной. Безнадежно пытается Белый создать вокруг нее «завязь любви». Чувствуя свою беспомощность, он постоянно обрывает себя неожиданностями, нелепицами, убегает в игру звуками, защищается *от солнца* — вздорами, туманами, мертвой игрой.

Николая Аблеухова на любовном свиданьи Белый роняет, заставляя «прозаически показать панталонные штрип-

ки». И этим приемом комического стирает всю дальнейшую любовную завязь. При невозможности художественно воплотить ее Белый всегда вызывает на помощь нелепицу «панталонных штрипок», — это обычная, характерная увертка.

Ревнующего офицера Лихутина, — чтоб выйти как-нибудь из любовного сюжета, — Белый вешает на ламповом крюке, заставляет его рухнуть вниз, стать «бритым дураком» и вести длинную и нелепую сцену с Ник. Аблеуховым, у которого Белым «отрывается фалда фрака». Опять помощь комического, попытка ввести элемент комизма, только чтоб уйти от темы пола. Ее старательно избегает Белый. И когда в построении романа не спасает его комическое, тогда вызывается второе средство — уродства, безобразия, патология. В любовных сценах — «волосатые груди», «грязные кофточки», «потные носы», «блошиные укусы», «дурной запах зуба», «ни с чем несравнимое место» и пр.

«Зоя Захаровна надевала парик (при гостях); вероятно она беззастенчиво его красила (мы ее видели роскошноволосой брюнеткой, а теперь перед нами была просто старая женщина с потным носом); на ней была кофточка, опять таки грязная (вероятно ночная). А локоть был прорван: виднелась поблекшая кожа; на ней вероятно блошиный укус».

«И выпячивая корсетом нестянутый свой живот на ходу трепетала свисающим подбородком...»

Уродства, нечистоты проходят сквозь половую завязь романа. И это для Белого естественно, ибо люди его не люди, а «косолапые чудовища», жизненно мертвые и умопостигаемые Белым. Средь них не может родиться действия и сюжета. Опять, как в «Сер. гол.», мертвость лиц его исключает И, опять как там, Белый создает искусственный центр вещи, *публицистически остержняет* «Петербург».

«Ты Россия как конь! В темноту, в пустоту занеслись два передних копыта, крепко внедрились в гранитную почву два задних...

. . . .

Куликово поле я жду тебя....
Встань о солнце!»... и т. д.

Все творчество Белого определено тяжелой внутренней «его личной» борьбой, обусловившей творческую неорганичность. Сюжет подымается им с страшной натугой. Сюжет тяжел туманному Белому. Ибо живет он вне жизни — в тумане. Ему легче оперировать с «звуками». Уж говоря о «Котике Летаеве» не надо говорить о сюжете. Папа, мама, Клеся, Раиса, все профессора «Котика» даже не движутся — замерли в пренеестественных позах. Нет и самого Котика, он скрылся за Белым. А если признать его наличие, то мальчику надо дать больше 40 лет. Нет в этой книге и намека на половую завязь. Книга кастрирована автором для звуковых удобств.

И со всем тем «Котик Летаев» конечно самая характерная книга для Белого. С полной ясностью и безусловной определенностью она говорит все о том же, о дисгармонии творческой личности и о ее трагедии.

О том что писатель Андрей Белый *уходит из жизни* и быть может скоро он, непонятный людям, порвет с ему непонятными людьми последнее творческое общение. Это будет не литературной случайностью *писателя*, а большой трагедией *человека*.

Того же автора

Ледяной поход. Изд. С. А. Ефрон.
Берлин 1921 (160 стр.) (распродано)

Ледяной поход. Изд. 2-е. Государственное издательство. Москва. 1923 (166 стр.)

В рассеяньи сущие. Повесть из жизни эмиграции 1920-1921 г. г. Изд. Манфред.
Берлин 1923 (192 стр.)
